

En el pecho encerrada una tormenta. Apropiaciones dantescas en la literatura latinoamericana contemporánea.

Quito, 22-24 de octubre de 2018

EMILIA PERASSI

(Universidad de Milán)

I.

Si en el Rubén Darío que en 1900 estaba de viaje en Florencia, Dante era “figura sombría, colosal, imperiosa”, en el Achille Almerini de 1912 encontramos estos versos: “Dante non serve più / nessuno sa chi sia....Meglio Marconi: la radiofonia!”. Si en 1939 Pietro de Donato se dirigía a “nuestro hermano Dante, que escribió todo lo que necesitábamos leer”, en 1979 Lawrence Ferlinghetti dictaba un mandato escritural de signo totalmente opuesto: “Not like Dante/discovering a commedia/I would paint a different kind of Paradiso”...Son unas mínimas pinceladas que me ayudan a compartir el comentario de Martino Marazzi sobre el camino de constante y ajetreada resignificación recorrido por el icono de Dante en épocas relativamente recientes. Escribe Marazzi: “Una señal, si se necesitara otra, de la inagotable profundidad de Dante es el hecho de que su viaje alegórico y su enorme altura pudieron, y pueden, ser adaptados a condiciones históricas totalmente diferentes”. En esta ocasión, me detendré sobre unas cuantas formas narrativas, contemporáneas y latinoamericanas que consideré significativas para seguir reflexionando sobre este proceso de adaptación, o mejor, de apropiación, de la figura y de la enciclopedia dantesca.

En la formación de un imaginario dantesco latinoamericano hay unas etapas, notorias e inevitables, entre las cuales vale la pena empezar recordando algunas. La colonial resulta la menos contundente. Los pocos trabajos sobre la influencia de Dante en la poesía virreinal, convergen en destacar la práctica dantesca que se dio en la Academia Antártica de Lima, en cuyos salones – según Aubrun – “el licenciado Falcón leía a Dante en compañía de una misteriosa musa”, inaugurándose aquí una tradición de estudios dantescos viva aún hoy. Para comprobarlo, me resultó interesante el volumen de 2008 al cuidado del poeta y dantista peruano Carlos Wiese, *La divina comedia. Voces y ecos*, dedicado al profesor Carlos Gatti Muriel, egregio dantista a su vez, del que se recuerda una iniciativa como la de las *Lecturae Dantis*, reuniones organizadas en la Universidad del Pacífico desde 1985, a las que acuden alumnos y exalumnos, y en las que se despertaron emociones, pasiones y vocaciones literarias. Lo atestigua, por ejemplo, la reseña al libro editado por Wiese escrita por Alonso Cueto, escritor destacado y de gran éxito nacional e internacional, en la que con tonos muy afectuosos

recuerda el papel de Gatti y de sus *Lecturae Dantis* en la formación del por ese entonces joven estudiante. Por otro lado, el mismo Wiese es autor de *Vigilia de los sentidos*, de 2005, título prestado del canto XXVI del *Inferno* para un poemario que es viaje en búsqueda del sentido del arte y de la experiencia. El poeta, asumiendo la voz de Ulises, procesa la construcción de su propio yo. Pasa— a lo largo de los 34 poemas que componen el libro — del emblemático apelativo de “Nadie” para definirse a sí mismo al de “yo, Carlos Wiese” al concluir su andanza.

Si consideramos entre los ejes simbólicamente estructuradores de la literatura peruana contemporánea el del viaje de regreso a Ítaca, no puedo no mencionar aquí a otro poeta, el piurano Marco Martos, autor del poemario *Dante y Virgilio iban oscuros en la profunda selva* (2008). Se recrea el viaje ultramundano de Dante bajo la guía de Virgilio en búsqueda del conocimiento y de la totalidad. Martos, o sea el yo lírico, acompaña a los dos viajeros, llegando con ellos hasta el Purgatorio y después, con Dante y Beatriz, hasta los cielos del tercer canto, para seguir finalmente con Dante hacia la experiencia final de la contemplación de Dios.

A Wiese y a Martos les precede el limeño Enrique Verástegui y sus tres poemarios *Angelus Novus* (1989-1990), *Monte de goce* (1991), *Taki Ongay* (1993), búsqueda de una “vita nuova” y de uno “stil novo”, dialogando — cada uno de los tres poemarios en su orden de publicación — respectivamente con *Inferno*, *Purgatorio* y *Paradiso*. Si para el Puccini de la *Enciclopedia dantesca*, poco relevante es el interés de la literatura peruana del siglo XX por la figura y la obra de Dante, estos autores parecen desmentirle.

Volviendo a la época colonial, resulta difícil (por lo menos a mí me resultó difícil) detectar huellas de una práctica dantesca tal como la que se dio en la Academia Antártica. Relativamente más fácil y previsible es encontrar ecos de la lectura del Poeta como restos de una biblioteca inevitable para la cultura humanística: en Ercilla, por ejemplo, o en fray Diego de Ojeda, en Balbuena, siendo debatida la deuda explícita de Sor Juana hacia el florentino, como demuestran las perplejidades al respecto de Dario Puccini en la entrada “México” de la ya mencionada *Enciclopedia dantesca*. “En las Indias — comenta Nicola Bottiglieri — Laura fue más popular que Beatriz”.

Lo que me parece compartido, en términos de investigación histórico-cultural, es considerar la primera mitad del siglo XIX como la época en que se hallan los elementos más consistentes de la actualización de la fama dantesca. El disparador es, notoriamente, el advenimiento, en la Italia del Risorgimento, de un verdadero culto del Poeta: se le considera la referencia simbólica de las aspiraciones civiles e identitarias de la nación, unificándola lingüística y políticamente. Son horizontes en diálogo con los de las independencias latinoamericanas. Si Esteban Echeverría y

Andrés Bello conocen a Dante en Londres durante su exilio y a través de los románticos, otros ‘criollos libres’ como Sarmiento, Mitre, Mármol estudian al Poeta en la lectura política de Mazzini, Foscolo, De Sanctis, autores ampliamente traducidos en las regiones del Plata. La influencia de los proscritos italianos también fue determinante, acota Giovanni Maria Bertini: Pietro Carta Molino, Carlo Ferraris, Fabrizio Ottavio Mazzotti, Pietro de Angelis. Para ellos, como escribía Cesare Balbo en su *Sommario della Storia d'Italia* de 1846, Dante “es el hombre viril [valga la redundancia] en saber sobrellevar las amarguras políticas públicas y secretas y en no saber sobrellevar ni las insolentes protecciones de la corte ni los insolentísimos beneficios de su misma ciudad...”. El *exul inmeritus* se eleva, a partir de aquí, a paradigma de todos los exilios.

En aquel medio se formaba Bartolomé Mitre. En 1889 aparece en Buenos Aires su traducción de los cinco cantos del *Infierno*. En 1894 se publica la versión completa del poema. En 1897 la versión “definitiva”, así, entre comillas, puesto que es difícil juzgar definitiva la que Mitre mismo consideró la obra de su vida. Una obra que lo mantuvo en acción, o sea en estado de autocrítica y autocorrección continua, hasta su muerte a los 85 años. Un laboratorio abierto de traducción poética, pues, ya que según Alejandro Patat, se calculan en 1400 las variantes entre la edición de 1891 y la de 1897, y en 2400 las notas que se suman en las diferentes ediciones, resultando verdaderas nuevas versiones. Aparte de los juicios críticos sobre los resultados salidos de este inmenso astillero traductivo; aparte del interés de la “teoría del traductor” que el mismo Mitre redacta para fundamentar su idea de una traducción que apuntara a ser “fiel, racional, matemática a la vez que poética”, lo que me importa destacar aquí es el valor de dicha traducción como “acto de gobierno”, según Battistessa, y de “acto de fundación de una tradición”, según Alejandro Patat. Una traducción pues, que ambicionaba ser acto necesario para establecer las bases de una modernidad histórica, que a través de Dante fusionara la identidad lingüística a la identidad nacional, y a la vez se pusiera al mismo nivel que los Estados Unidos de la traducción de la *Divina Comedia* por Longfellow en 1867. Sin duda se puede considerar la empresa de Mitre como una de las dos mayores realizadas en América Latina alrededor del Sommo Poeta (la otra la reservaré para más adelante....).

II

No me demoraré en esta página de la historia política y cultural del imaginario dantesco. Primero porque es una página inmensa y conocida, de la que echarán cuentas otros ponentes expertos; segundo, porque, si no, no llegaré nunca a ‘mi’ contemporaneidad. Lo que sí aquí me queda por

mentar, - más allá de los doctos regueros del culto dantesco decimonónico y de su triunfo como modelo de inspiración poética con Rubén Darío - es un fenómeno específico, que me servirá para entender aspectos de su implantación como órgano útil para el funcionamiento de algunos cuerpos textuales contemporáneos: aludo al definitivo aflorar, en el XIX, de un Dante popular, popularizable y popularizado. Se trata de un proceso de transculturación, no étnica, sino social, afín al que se estaba dando en este mismo siglo en la Italia postunitaria y que también se instala en América Latina entrando por la puerta rioplatense al lado de su apropiación por las políticas independentistas. Es el Dante de los emigrados, el que propondrá nuevos horizontes imaginativos con respecto a la “academic industry”, descentralizando la tradición anticuaria y erudita de su uso ideológico y simbólico: una tradición fundada – escribe Rossano de Lauretis – en “pergaminos, códigos, lápidas, medallas, pinturas, esculturas et similia”. Al lado de esta tradición, surge en el XIX una tradición alternativa, una especie de “counternarrative”, que ocupa otros espacios, fomenta otros discursos, produce una nueva iconografía: la de las imágenes de Dante y de sus personajes en postales, sellos, libros escolares, cajas de fósforos, suplementos de periódicos, canciones, conciertos, teatros. En efecto, la fortuna del Dante postunitario e italiano – sugiere Davide Ruggererini – no se explica solamente a través del programa ideológico de los patriotas, sino también en razón de los desarrollos técnicos y empresariales de una industria editorial capaz de acompañar los cambios sociales propios del siglo y de una escuela cada vez más empoderada en la construcción identitaria. En América Latina, la fortuna de Dante recoge estos fermentos, elaborándolos ulteriormente a través del aporte migratorio. Los emigrantes italianos llegan al Plata ya familiarizados con el Poeta, pero no necesariamente por la vía de la escritura, sino más bien por los más arbitrarios caminos de la mirada y de la escucha: pienso en las estatuas y efigies en las plazas, jardines o esquinas; en los recuerdos depositados por la oralidad del “cantare il Dante” en los teatros o por los sermones en las iglesias; la “reductio”, casi fetichista, del icono, a un objeto de largo consumo, doméstico y económico: ediciones ilustradas con imágenes efectistas, postales, oleografías, calendarios de barberos, marcapáginas, cuadernos, cromos, cajas de dulces... Sin olvidar las revistas ‘aleccionadoras’ femeninas y en general, la *conduct literature*, que conoce amplia difusión en Italia después de los alzamientos de 1848, formando un público de lectoras que explora la página impresa a través del doble registro de la palabra y de la imagen, de la gráfica, de los dibujos, de los anuncios. Me gusta recordar al respecto el caso de la revista para señoritas, “Aracne”, que en 1872, en el apartado dedicado a “Las mujeres célebres italianas”, presenta a Beatriz Portinari como icono de la nación pero sobre todo como “imagen verdadera de la mujer italiana en la historia del arte, desde

el siglo XIV hasta el día de hoy”. Es Rosella Bonfatti la que nos recuerda que el XIX no fue solo el siglo de los padres , sino también el de las madres, de las hijas , de las educadoras, alrededor de las cuales se articula un “culto dantesco de las mujeres” aún poco explorado. Y Dante terminará representando sin duda una de las primeras y más popularmente difusas manifestaciones de la Italia postunitaria, la Italia de la que salen los aluvionales emigrantes hacia América Latina. La que mencioné, también es su biblioteca.

La familiaridad con la *Comedia* en la vida de muchas familias italianas migrantes sienta las bases , por ejemplo, del éxito y del gusto por iniciativas culturales como las *Veladas dantescas*, verdaderos *one woman show*, de la actriz italiana Giacinta Pezzana, que se realizan entre Argentina y Uruguay entre 1873 y 1874.

La espectacularización del modelo literario, con luces, música, coreografía, evolucionará hacia una actuación más cálida y participativa, que prefiere – dirá la misma actriz – “no leer a Dante, sino decirlo, vivirlo”, unificando el paradigma del teatro moral patriótico (ya experimentado, pero sin salir de Italia, por otra actriz, Giulia Calame, con sus famosas “dantatas”) con el popular, para encontrar poesía también en los teatros y en las plazas.

Saqué a colación estos episódicos restos de la fortuna dantesca en América Latina no solo para dar cuenta por ‘espigueos’ de las formas de la circulación de nuestro icono en el XIX, sino sobre todo para acercarme a sus huellas en los autores contemporáneos. Pienso por ejemplo en *Santo Oficio de la memoria*, del escritor argentino Mempo Giardinelli, monumental novela sobre la emigración italiana a la Argentina, quizás la más ambiciosa que se haya escrito sobre el tema en ambos países, suerte de *Cien Años de soledad* en versión rioplatense, con dos reediciones en 1991 y 1993; el premio Rómulo Gallegos en 1993; tres ulteriores ediciones con cambios en 1996, 2003 y 2006; una edición definitiva en 2009. *Santo oficio de la memoria* tiene ambición de novela total al contarnos la historia de la experiencia migratoria italiana como diáspora, desde la *fin de siècle* hasta el fin del siglo XX. La organiza alrededor de la cifra emblemática de los cien años para brindarnos el relato de cinco generaciones de una misma familia migrante: los Domeniconelle. Construye un documento literario que es monumento en recuerdo de una Historia hecha por historias individuales, microscópicas, olvidadas y olvidables, para tejerlas en una polifonía de voces contradictorias e inquietas cuyo objetivo es rescatar la historia de una nación amnésica. Como decía, el proyecto narrativo aspira a la totalidad, para narrar un éxodo. Pone en escena 24 voces, se divide en nueve secciones y cientocuatro apartes, mezcla los géneros – biografía, autobiografía, cuadernos de notas, cartas – para producir un continuum de relatos fragmentarios, que franquean el colapso de los

grandes relatos con la insurgencia contemporánea de los pequeños. Se hablará detenidamente de *Santo Oficio de la memoria* en otra ponencia. Solo quiero demorarme aquí en uno de sus personajes, fundamental y fundacional: la matriarca, la Nona, Angela Stracciatigliavini, Angiulina. Al llegar a la Argentina, en 1885, después de que le asesinan al esposo, se dedica fanáticamente al aprendizaje del castellano y a la lectura. “Exótica, impredecible, sarcástica, sí”, - le cuenta Franca a Pedro – “pero genial en lo suyo, porque después de todo venía de la más completa ignorancia y se había inventado una cultura”. De hecho, la Nona toma varias decisiones la tarde siguiente al asesinato de Antonio: “una fue defender a toda costa la unidad familiar y hacerla crecer en el culto de la italianidad. “Un país necesita gente apasionada – proclamó – y éste, del que ya nunca nos iremos y que apenas se está haciendo, necesita el espíritu de Lacio, antes que el de Albión, el de Lutecia o el de cualquier otro”. La Nona transforma la *Divina Comedia* en el gran relato mítico para recordar a Italia: “Era fantástico escucharla. Digo fantástico en el sentido de que era interesante y a la vez espantoso. Nos la contaba como se cuenta un cuento de horror”. Para permitir a los hijos formarse una raíz sin olvidar la anterior, Angiulina erige a la *Comedia* como un eje identitario inalienable pero no exclusivo: representa un modelo certero, memorable y memorializable, que se relaciona -por ser patrimonio ya poseído – con la todavía confusa pero deseada ‘vida nueva’ a la que hay que entrar, para plasmarse, refundarse, renacer a otra circunstancia. La americana. «La Nona sigue buscando la relación entre los aztecas y Ducante. Entre “ellos” y “nosotros”», recuerda un nieto. Y al aparecerle en sueño a Pedro, exiliado en México durante la última dictadura, le habla de aztecas y de escritores mexicanos, de Dante y de Netzahualcoyotl, “de lo dantesco en Netzahualcoyotl”. Emblemas de lo originario y de lo anterior, los dos príncipes poetas entran al juego de la construcción cultural de identidades. Anuncian y enuncian la estructura dialéctica, contaminada e híbrida de las identidades migrantes. De toda identidad. Ya que toda identidad es negociación, remodelización, desescritura y reescritura.”La Nona – recuerda Enrico, otro nieto - sembró en nosotros el amor a la inteligencia, el culto a la memoria, la decisión de luchar contra el olvido y nos forzó a desarrollar la capacidad de comprensión, aceptación y apoyo de todos los cambios posibles”.

III

Me resultó sugerente encontrar, al lado de la abuela ficticia de Giardinelli, un par de abuelas reales, fantasmáticas presencias detrás de otras dos obras importantes: la del chileno Raúl Zurita y del peruano Eduardo González Viaña.

Raúl Zurita: autor de “una obra conmovedora, sin límites y única en lo que fue del siglo XX y en lo que va del siglo XXI”, escribe emocionado, casi épico, Héctor Hernández Roncino al prologar el poemario *Verás*. Una obra que considero, después de la de Mitre, la otra colosal experiencia literaria latinoamericana incitada por la *Comedia*. De hecho, el proyecto poético de Zurita consiste en reescribir la *Divina*, por supuesto a partir de una concepción autónoma y diferente de la actividad literaria. Una concepción que se basa en la integración entre arte y vida; que pasa por la ilimitada capacidad del poeta chileno de condensar las tendencias decisivas de la lírica actual, configurando al mismo tiempo una voz inconfundible. Zurita desarrolla en efecto elementos y aspectos de la antipoesía, de la lírica apocalíptica, religiosa, testimonial, de la poesía concreta neorrealista y posmoderna, junto a revisiones de los poetas anteriores, como Mistral, Neruda, y Dante, justamente. La apropiación del modelo se da a través de una escritura que expande con todo medio expresivo la órbita el significante “”, anota Iván Carrasco: intervenciones del espacio gráfico y tipográfico; implantación de signos icónicos (fotografías, dibujos, electroencefalogramas, figuras geométricas); expansión del verso al versículo; uso de su propio cuerpo como espacio de escritura con quemaduras, tajos, magulladuras, ácido en los ojos, para llevar al texto un sufrimiento sólido, sangriento, que hable del dolor de los otros a través del suyo. La expansión del significante estalla en las ‘acciones de arte’, cuando la poesía usa como soporte el cielo, los desiertos, las aguas, el aire, los acantilados de Chile. Famosos el bombardeo de Santiago con cuatrocientos mil volantes titulados “Ay ,Sudamérica” en 1981 o la escritura en el firmamento de Nueva York, el 2 de junio de 1982, de un poema titulado “La Vida Nueva”, con quince aviones que escribieron a 6 kilómetros de altura quince versos de 8 kilómetros de largo cada uno aproximadamente, para imaginar textos poéticos invasivos y totales, al mismo tiempo que imposibles y caducos.

Purgatorio (1979), *Anteparaíso* (1982), *El Paraíso está vacío* (1984), *La Vida Nueva* (1994), *Mi mejilla es el cielo estrellado* (2004), son algunos de los títulos que más explícitamente delatan el inexhausto diálogo de la obra de Zurita con la dantesca. Una obra que necesita un lector capaz de actos descodificatorios extremos, para moverse – por competencia asociativa – dentro de su totalidad. Imposible, dada la naturaleza sintética de mi presentación, entrar a este fabuloso, desgarrado, alucinado universo poético. Tampoco es necesario para mis fines, ya que el rasgo que realmente me emocionó de la relación de Zurita con Dante es exquisitamente autobiográfico. Un rasgo que me permite asociar el destino extraordinario de un poeta a voces más humildes y ordinarias, las que nos cuentan ese Dante de los emigrados del que les hablé al comienzo . Muy generosamente Zurita nos ha permitido conocer su relacion con ese “libro que nunca pude sacarme de encima” que es la

Comedia. Un libro que entra a su vida no por la vía intelectual, sino por la afectiva, emocionalmente dispuesto, pues, a hacerse objeto apropiado y desapropiado por la memoria y por la imaginación. No suele ser un dato hermenéuticamente sobresaliente en la lectura de Zurita el de ser hijo de inmigrantes italianos. Su abuela, Josefina Pessolo, genovesa, destaca en el relato de estos orígenes. La crisis del '29 la obliga, a ella y a su esposo, a la migración hacia Chile, a Iquique precisamente, llevando consigo a la hija, madre del poeta, que por ese entonces tiene 14 años. Es una historia familiar de migración dura, distante de la ilusión de bienestar que la alimentó en principio. Trabajo mísero y pobreza son su horizontes. Josefina se ocupa de cuidar a los nietos, al futuro poeta y a su hermana. Es dentro de este contexto y de esta relación que surge el relato fundacional:

Mi abuela era una persona absolutamente nostálgica de Italia. Nunca aprendió a hablar bien el castellano. Siempre le pareció que el país al que había llegado era una miseria. Y la forma que tenía, yo creo, de luchar contra su nostalgia era hablarnos permanentemente de Italia, a mí y a mi hermana. Hablaba de sus músicos, de Verdi, de Miguel Ángel, de da Vinci, pero el que más aparecía era Dante. Nos contaba cuentos, y esos cuentos siempre tenían que ver con la Divina Commedia. Los que más le gustaban eran los del Infierno, se los sabía de memoria. Entonces, para mí, la Divina Comedia nunca ha sido algo intelectual, ha sido una cosa biográfica, de vida, porque yo amaba a mi abuela. Nunca me pude sacar ese libro de encima y cuando comencé a escribir empezó a aparecer la voz de mi abuela contándome sus cuentos, sus historias de Francesca y Paolo de Rímini, del conde Ugolino.

Un inesperado juego de espejismos pone en relación a Angiulina, la abuela ficticia de Mempo Giatrdinelli, con Josefina, la real de Zurita. El juego fortalece el dedisbujarse de las fronteras entre historia y ficción. Le asegura al icono dantesco un función emotiva y afectiva que sorpendentemente vincula a los personajes reales con los ficticios en una tela imaginativa en la que Dante llega a asumir una suerte de oficio paterno en un territorio familiar de madres presentes y de padres ausentes. Un padre ideal y noble, mítico y poderoso, en el que está tesorizado un capital simbólico y cultural que oblitera el económico y social. Un padre que deja en herencia un sólido paisaje genealógico, al que volver para encontrar fundamento y empuje, allá donde lo pertinente se ha vuelto inestable y borroso. Los acentos con los que Zurita sigue hablándonos de la obra dantesca acuden a las marcas de lo superlativo y de lo hiperbólico. Son marcas que nos señalan la presencia de un resto, de un más allá de lo decible, como es propio de estas figuras de la redundancia y, al mismo tiempo, de las relaciones amorosas: “Es el poema más perfecto de la historia de la poesía, más perfecto que la Iliada, que la Odisea. No sé si sea mejor, pero sé que es el más perfecto estructuralmente”, comenta Zurita en la hermosa entrevista de Juan Rodríguez. “Es el gran poema de la soledad humana – continúa -. El poema de Dante es el gran monumento a un cruce de miradas. El cruce de miradas es el acto más básico del ser humano: te miras con otro, cruzas las miradas, y ahí se construye una

sociedad, se construye todo. Dante cruzó la mirada con una niñita y hace algo tan impresionante como la *Divina Comedia*”.

El campo semántico de lo inefable, de cierta experiencia de lo indecible afectivo, caracteriza el pequeño manifiesto de teoría y práctica de la percepción de la *Comedia* que representa esta entrevista, que esboza la figura de un Dante interior e interiorizado. Un Dante que “fascina”, que “impresiona”, que “deslumbra”, entrando al terreno de lo incomparable, de lo revelador: “Nunca la historia humana ha producido un arte más desolado, más desencantado como en el siglo XX. “Donde va toda esta gente sola”, dice John Lennon [...] desde Lennon hasta Sartre se trata de la soledad, de la absoluta sensación de vivir unas vidas vacuas. Dante es el que adelanta este panorama. Antes que Nietzsche es el gran profeta del desierto y de la soledad del cielo estrellado”.

Un Dante de destilada inteligencia antropológica es el de Zurita, de la perfección y de la profundidad, fijo en una imagen primordial como la de “ese cono invertido que describía mi abuela”, una imagen de la que deriva la absoluta simetría de la *Comedia*: su dibujo arquitectónico (“impresionante”), “nos muestra que la estructura de un infierno, un purgatorio y un paraíso, a lo mejor está anclado en el subconciente. Es casi como la estructura de la mente o del pensamiento. Me fascina, siempre me fascina”.

La *Comedia* de Zurita, en su arquitectura y materia, que es el lenguaje, metaforiza el abismo y el cruce, el más acá y el más allá del idioma, su apertura y potencia, lo sustantivo – pues – del quehacer de la poesía. Las imágenes perceptivas brindadas por su relato edifican un modelo poético absoluto, que es al mismo tiempo un reto y una imposibilidad, ya que remite a lo inimitable y a lo inalcanzable, a lo prodigioso y a lo sobrehumano. Explica asombrado el poeta: “La *Divina Comedia* posiblemente sea el único de los grandes poemas que no decaen absolutamente ni un segundo [...]. Es impresionante cómo el tipo logra mantenerlo durante catorce mil y tanto versos [...]. Es un prodigio de sentido, de sonido. Parece que hubiera sido escrito por un río, no parece una obra humana. Fluye como si fuera lo único posible de decir. “

Sacude este Dante de los afectos, de las estructuras y emociones primarias y esenciales, acuático y subliminal, que realiza una completa representación de lo profundo. No dudo en pensar que esta deuda imaginativa Zurita la contrajo a partir de los cuentos de su abuela, italiana y migrante.

Por un camino biográficamente análogo nos llega otra obra importante, ya considerada un ‘clásico’ de la literatura de la migración. Se trata de *El corrido de Dante*, del peruano Eduardo González Viaña, publicada en 2006, Premio Latino Internacional en 2007. Originario de Chepén, región de La Libertad, en el gran, arrobador, norte del Perú, a partir de los 90 González Viaña trabaja como

catedrático en las universidades de Berkeley y de Western Oregon , después de haber cursado estudios literarios y etnológicos en la Ecole des Hautes Études de París y de haber trabajado como corresponsal de guerra en diversas partes de África y de Irán durante la revolución teocrática de Jomeini. Su situación de profesor residente en Estados Unidos le permite conocer muy de cerca los sinsabores de la comunidad latina. De esta experiencia tan próxima y de su actitud solidaria frente a ella surge su compromiso en la defensa de las minorías hispanas residentes en Estados Unidos, visible en obras como *Las sombras y las mujeres* (1996) y *Los sueños de América* (2000), o en los textos periodísticos reunidos en *El correo de Salem* (1998). La novela *El corrido de Dante* pone en escena, la vivencia de los migrantes mexicanos a Estados Unidos, erigiéndola a emblema de toda migración. La clave figurativa elegida por el autor es, en este contexto, muy particular. Mencionaré más adelante otras obras mexicanas sobre migración y violencia. Su clave es la tragedia. En el caso de González Viaña, la parodia. No es improbable que este posicionamiento estilístico se pueda atribuir al hecho de que la novela ha sido escrita antes de 2006, fecha en que Felipe Calderón asume la presidencia en México, dando inicio a una brutal subida de la violencia en el país como consecuencia, ferozmente ambigua, de su guerra al narco. Después de 2006, no hay la menor posibilidad de una sonrisa en la literatura actual sobre inmigración, porque la incalculable suma de muertos la impide. Sin embargo, también lo paródico restituye aspectos de lo dramático, como nos enseña Jankélévich al reflexionar sobre la ironía como forma y sistema para oponerse a las totalidades opresoras de la muerte, del dolor, del dominio.

El corrido de Dante es una magnífica, conmovedora y exhuberante novela que acude, en inversión carnavalesca, a la *Divina Comedia*, hibridándola con la picaresca, la música popular, el periodismo, la novela de caballería, el “road movie”, el “Donkey book”, el relato fantástico y lo maravilloso, para narrar las peripecias de Dante, humilde trabajador mexicano en Oregon, en viaje desde Mount Angel hasta Las Vegas para buscar a su hija, Emita, caída en las manos tentadoras de los narcos. Le acompaña desde los cielos su esposa Beatriz, ya muerta, figura del amor como ternura sin fin, de la protección y del cuidado, de la entrega magnánima y de la sabiduría maternal; y en la tierra Virgilio, que en la novela se encarna en un meditativo burrito, profundo y fiel, que no sabe hablar, pero sí escuchar y leer, resultando esos los verdaderos símbolos y síntomas de la razón. Novela nomádica, *El corrido de Dante* trata de un viaje real a través de la geografía americana y de un viaje interior a través de los recuerdos del personaje. La fábula picaresca del burro Virgilio, la peripecia kafkiana de los mojados en los túneles subterráneos, la odisea funeraria de Beatriz, el humor negro que tiñe la representación de los narcos, la amarga tristeza del memorioso viajero, superponen tradiciones y

discursos que encuentran su macromarco narrativo en el relato fantástico de tipo maravilloso. La presencia de la difunta Beatriz dota a todos los personajes de un difuso estatuto entre la vida y la muerte, como si los cadáveres de Comala hubieran sido picados por la curiosidad de cruzar la frontera norte y relatar la historia de su vida.

La estructura en la que se insertan estas tradiciones y discursos es la del corrido, narración cantada de la peripecia de un héroe local. Al mismo tiempo – por lo mundano y ultramundano del viaje, por ciertas características y nombre de los personajes, por la práctica del amor sublime entre Dante y Beatriz, por el tema de la lucha entre el bien y el mal – *El corrido de Dante* es alusión a la *Divina Comedia*. Y este proceso transcultural e híbrido conforma un cuerpo-texto fortalecido por enciclopédicos pulmones que le insuflan el oxígeno de una tradición bipartida: la de la tradición popular y contemporánea de los corridos y la de la tradición clásica y aúlica de la *Comedia*. El contacto produce contaminaciones y metamorfosis: la forma del relato épico y bíblico subvierte el signo de la marginalidad que identifica a los migrantes. Lo traslada hacia un sistema de representación alegórica en el que la salvación de la humanidad queda en mano de un grupo minoritario y humilde, el de los ilegales o ‘mojados’.

Sobre su relación con la *Comedia*, González Viaña señala en su novela “la importancia de este texto como alusión e ilusión. Dante viaja con Virgilio, que es su guía, mientras lamenta la muerte de Beatriz. Algún día la metáfora del infierno, el purgatorio y finalmente el cielo de los Estados Unidos será la metáfora del inmigrante”. Esto decía González Viaña en 2007. La profecía se ha realizado en parte, como veremos en Emiliano Monge: de hecho, en nuestra década, la metáfora del inmigrante solo está proporcionada por el *Inferno*. Si para la literatura mexicana de este momento, México es ese “cono invertido” del que nos contaba Zurita y del que ya no se puede salir, en González Viaña la posibilidad de esta salida aún existe. Su narrativa, en efecto, no tiene como referente territorial el “mapa sangriento” de México, sino el otro lado de la frontera, cuyos muros han sido franqueados. En este sentido, la figura del éxodo se apodera del relato, como metáfora del deseo del los personajes de salir de su tierra natal en busca de la tierra prometida. Al contrario, en *Los migrantes que ya no importan*, de Oscar Martínez, en 2010; en *Amarás a Dios sobre todas las cosas* de Alejandro Hernández, en 2013; en *Las tierras arrasadas* de Emiliano Monge, en 2015 (todos textos que remiten a la *Comedia* para conformar su crónica de la migración), la figura será la del holocausto.

La *Divina Comedia*, explica González Viaña, funciona en *El corrido de Dante* como la proyección de una realidad dolorosa, de un deseo que no se cumple definitivamente, porque la plenitud

paradisiaca a la que aspira el migrante – la de ser reconocido en su dignidad de persona – no adviene. Y este Dante chicano permanece en una tierra que le es radicalmente hostil, que le carga de una eterna angustia. Solamente en el plan redentor de una ficción fabulosa y catártica, el personaje de Dante supera la condición del exilio al que le condena la realidad. Una ficción que le dota al personaje de una complexión heroica y fantástica y que consigna a la memoria de sus lectores la creencia de que sí existe un mundo mejor, que espera por cumplirse. Dante del deseo, de la ilusión, de la poderosa creencia en el devenir de la vida es pues el de González Viaña. El soporte que erige este relato alegórico es la transfiguración de los migrantes en caballeros andantes, viajeros de otros mundos, héroes populares inspirados y magnánimos, esforzados y creyentes. Lo que le restituye plena dignidad creatural.

Una nota final, sacada de la autobiografía del escritor: “My maternal grandmother read Dante tome in Italian when I was only ten years old. According to her particular theory, children can understand all languages. I always wanted to write a novel using the structure of the *Divine Comedy*. I’m very happy for my family that I’ve been lucky enough to write this novel”.

IV

En las notas anteriores, mencioné otra vertiente que considero dominante en la apropiación actual del icono dantesco. Ha llegado el momento de detenerse en ella, para avanzar hacia la conclusión de este recorrido. Es una vertiente que acoge uno de los temas centrales de la literatura latinoamericana contemporánea: la representación de la violencia, del infierno en la tierra. El infierno de los torturados y violados, de los humillados y de los ofendidos, de las víctimas y de los muertos sin rostro y sin voz que se acumulan innumerables, expuestos, insepultos, en las tinieblas de nuestra época. Suyo el infierno inmerecido, ajeno a toda teología, a toda explicación o sentido previsto por las categorías éticas de cualquier civilización. A este infierno, la *Comedia* no le ofrece una sustancia, pero sí una forma: una forma que radica en la posibilidad de lo literario de decir lo indecible.

En un libro excepcional como el de Fernando Reati – *Nombrar lo innombrable. Violencia política y literatura argentina: 1975-1985* - publicado en 1992, el autor resume la cuestión de la relación entre literatura e historia, entre memoria y ficción tal como se da en la últimas décadas del siglo XX, señalando la pérdida de confianza en la posibilidad de una representación mimética de la realidad y observando sus efectos en las narrativas que se estaban encargando por ese entonces de hacer llegar a la palabra y a la conciencia la voz de los muertos: los desaparecidos argentinos durante la

dictadura militar. Entre las múltiples obras mencionadas, una específicamente me llamó la atención: la “novela -real”, así la define su mismo autor, *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso, publicada en 1984. Una novela en la que se funden lo testimonial lo periodístico y lo ficticio, enfrentándose con el problema de cómo narrar una realidad demasiado borrosa e incomprensible.

Bonasso elabora su relato en base a las largas entrevistas con Jaime Dri, ex diputado peronista y ex dirigente de Montoneros, y asimismo uno de los pocos sobrevivientes del campo de concentración de la Escuela de Mecánica de la armada, la tristemente famosa ESMA. Se suman a estas entrevistas documentos históricos, testimonios, recortes de periódicos, cartas personales de individuos reales en los que se basan los personajes ficticios. Ni la ficción ni el documento son de por sí suficientes para “representar lo irrepresentable”, o sea el universo concentracionario. La contra-creación, según Primo Levi.

Al encontrarse en el campo de concentración con numerosos compañeros que él creía muertos, Dri ingresa a una realidad cuyas reglas desafían todo lo hasta entonces organizado por su imaginario político. En una entrevista hablará de “un paso por el mundo de los espectros”, de “ingreso a la tercera dimensión”. Es precisamente esta calidad onírica y pesadillesca la que se transmite a la narración, haciéndola oscilar entre lo histórico y lo fantástico, siendo testimonial. Para tratar de acceder a lo representable, el camino es en el recurso a la literariedad de las metáforas sacadas, como arquetipos del imaginario, de un patrimonio adquirido como el de las imágenes dantescas. No citándolas, sino aludiéndolas a través de un código expresivo compartido con el lector. El capítulo VIII, “La noche de Navidad” de la primera parte, titulata “Primera temporada en el infierno”, es posiblemente el mejor ejemplo de ello. Se describe aquí la celebración navideña que llevan a cabo los secuestrados de la ESMA el 24 de diciembre de 1977, en condiciones inhumanas, amarrados con grilletes en cubículos con apenas espacio suficiente para un cuerpo y concientes de estar destinados a la muerte. El contraste entre las condiciones de vida que soportan los secuestrados y la apariencia de normalidad que cobra por unos instantes la escena, se le presenta al narrador como un nuevo tipo de realidad fantástica que no se puede representar como mero testimonio histórico. Para salvar la dificultad se recurre a una serie de alusiones al infierno dantesco y a la repetición de términos tales como “sombras”, “figuras” y “fantasmas” que subrayan la naturaleza alucinante de lo relatado. El mundo de los secuestrados se convierte en una fantasmagoría fuera del tiempo y del espacio: “Una mirada circular lo hizo pensar en el fondo de un océano de pesadilla. Los ojos aguzados en la penumbra le permitieron distinguir las sombras humanas [...] estaban en un tiempo fijo y eterno”.

La escena en que las víctimas se levantan de sus cubículos para celebrar la medianoche cobra visos de pintura onírica y surrealista:

Como obedeciendo a una orden misteriosa, decenas de muertos abandonaban sus tumbas a las doce en punto. Dejaban los nichos donde yacían, para irse congregando en el pasillo central. La penumbra acentuaba la fuerte sensación de irrealidad, de mundo submarino. Un murmullo creciente suplantó el silencio anterior, sólo rasgado por voces o quejidos. Allí iban, hacia un centro magnético, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, arrastrando su grilletes, levantando sus manos esposadas en un gesto que recordaba la oración.

El grupo de secuestrados se describe después como una “fratría de ultratumba”. Para completar la calidad surreal de la escena, la famosa dirigente Norma Arrostito, que el personaje creía muerta en un combate tiempo atrás, aparece a modo de Beatriz en negativo: “Venía una mujer caminando en forma penosamente lenta. A su paso se iba haciendo un silencio religioso, como si se tratara de una oficiante”. Dri califica esta aparición como “la tercera resurrección a la que presenciaba”. Un prisionero antiguo es el patético Virgilio que actúa “de guía en el laberinto” y explica a Dri los pormenores de ese submundo dantesco “como invertido del país, en el lado de sombras del tiempo”. Otra vez vuelvo a un comentario de Zurita que queda definitivo: “todas las representaciones del despojo, de los infiernos latinoamericanos, son representaciones dantescas”. En Bonasso, la metáfora dantesca de la ESMA cruza toda la novela, siendo Dri “el hombre que había visto el Infierno”.

Esta recurrencia de la metáfora contrasta con la calidad testimonial de la novela, de no ser porque lo histórico del universo concentracionario se hace indescriptible dentro de las posibilidades de la representación de la historiografía o del documento testimonial. Los estilemas figurativos de la *Comedia*, con su inexhausta literariedad, en su irrevocable coincidencia entre lo real y lo simbólico, proporcionan la evidencia y la existencia de un lenguaje que solo precipitando en lo más hondo de lo visionario poético puede ponerle forma a lo impensable.

Podría seguir mencionándoles las obras argentinas que, aún más explícitamente que Bonasso, acuden a las formas alegóricas y metafóricas de la *Comedia* como modelo para decir lo indecible de la *desaparición* de personas: pienso en la novela *El héroe sin nombre* (2006) de Rodolfo Rabanal, cuyo protagonista, para contar la barbarie, la codicia, la soledad y la muerte bajo la dictadura, considera que sólo reescribir la *Comedia*, no solo comentarla, podría darle palabras al espanto; o en la de Tomás Eloy Martínez, *Purgatorio* (2008), que se abisma en la irrealidad siniestra de la espera que un esposo desaparecido vuelva; y también en las pinturas y dibujos de dos de los más prestigiosos artistas argentinos contemporáneos, Carlos Alonso y León Ferrari, ambos padres de

hijos desaparecidos, a los que apropiarse de la *Comedia* y Dante les permite dar cuenta de la gramática del infierno grabada en sus almas. No puedo demorarme en esto, pero sí quisiera señalar que en todas estas obras lo que destaca es la constancia del Infierno, la ausencia de una salida. Un giro definitivo en las representaciones dantescas, pues, que abandonan la metáfora del viaje – la migración, el exilio, la *quête* – para inmovilizarse en un tiempo intransitivo como el de la muerte en vida. Se repercute aquí esa desolación radical que Zurita consignaba como una característica de la literatura del siglo XX, después de Auschwitz, añadiría. La arquitectura vertical de la *Comedia* se derrumba bajo el peso del tiempo colapsado concentracionario, ese tiempo que no fluye y que se eterniza en el tormento. Hay quien anticipa, en mi opinión, este colapso del cielo estrellado dantesco: el José Martí de *El presidio político en Cuba*, de 1871, testimonio de su encierro y suplicios en la pedrera de San Lázaro. Nos deja una imagen figuradora y prefiguradora del valor cada vez más estable y establecido de la primera cántica de la *Comedia*:

Dolor infinito debía ser el único nombre de estas páginas.

Dolor infinito, porque el dolor del presidio es el más rudo, el más devastador de los dolores, el que mata la inteligencia, y seca el alma, y deja en ella huellas que no se borrarán jamás.

Nace con un pedazo de hierro; arrastra consigo este mundo misterioso que agita cada corazón; crece nutrido de todas las penas sombrías, y rueda, al fin, aumentado con todas las lágrimas abrasadoras.

Dante no estuvo en presidio.

Si hubiera sentido desplomarse sobre su cerebro las bóvedas oscuras de aquel tormento de la vida, hubiera desistido de pintar su Infierno. Las hubiera copiado, y lo hubiera pintado mejor.

Un principio antitético al de la *Comedia* se impone en las obras de las que estamos hablando: el de la esperanza negada. Lo intransitivo, ya lo dijimos, del Infierno. Su correspondencia sin restos con el mapa del mundo de las víctimas. Su lugar preponderante en esa literatura que piensa en la escritura como acto de responsabilidad histórica, en movimiento ético entre la soledad y la solidaridad.

Unas narrativas mexicanas sobre migración y violencia en las fronteras sur y norte, reafirman esta vertiente. Por ejemplo *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013) de Alejandro Hernández o *Las tierras arrasadas* (2015) de Emiliano Monge.

Durante cinco años, Alejandro Hernández recorrió las rutas migratorias en México, Centroamérica y Estados Unidos, dialogó con cientos de centroamericanos y mexicanos indocumentados y formó parte del equipo que investigó y redactó el primer informe de la Comisión Nacional de los Derechos

Humanos sobre secuestros de migrantes. Su testimonio, junto con las voces y relatos de infinitos testigos, conforma una novela que recoge el destino de estos migrantes, que viajan trepados del tren conocido como “La bestia”, nombre apocalíptico, de leviatán, por los cinco mil kilómetros que separan el sur del norte de México, asaltados, mutilados, asesinados, expoliados, torturados, vendidos, esclavizados. La epígrafe que abre la narración, el viaje, es esta: “Dejad, todos lo que aquí entráis, toda esperanza. Dante Alighieri, Inscripción a la entrada del infierno, Infierno, III, 9, *Divina comedia*”. Entrar al texto, entrar al viaje, es entrar al infierno. Una vez ingresados a la narración, la naturaleza alegórica y metafórica del original se transforma en mimesis del referente. Ya no se necesita citar la fuente, porque el modelo – tal como lo consideraban Martí o Rabanal – debe ser reescrito, para sustituir cada emblema, cada símbolo, cada figura, con el dato, el informe, el parte médico:

Los migrantes están empujados a los desiertos, las montañas, los ríos y los canales, en donde cientos mueren de hipotermia, deshidratación, golpe de calor, envenenamiento y soledad, muerte lenta que no mata de tajo sino que va secando, amoratando, avasallando, exprimiendo gradualmente hasta que la mirada se nubla y el pensamiento se oscurece, hasta que los ojos o los pulmones revientan, hasta que todo da vueltas, se pierden las palabras, emloquece el cerebro, explotan las venas, se paraliza la respiración, sangra la boca, estallan los ojos.

Si en Alejandro Hernández la sola mención de un verso en epígrafe es suficiente para que la *Comedia* vigile sobre la entera narración, dándole un marco que ya no es simbólico y alegórico, sino ético y realista, en Emiliano Monge el recurso a la *Divina* es más articulado. También su novela tematiza los migrantes hacia Estados Unidos como cuerpos residuales, ‘basurizados’, que des/habitan el mundo. Es la narco-máquina, como necro-máquina, a habitarlo, siendo el lucifer que fagocita el relato. En el abundante corpus de escrituras y producciones audiovisuales que ha suscitado la migración, la novela de Monge desarrolla algo particular, pues al lado de la figura de la víctima, y en posición de dominio en la economía textual, coloca a los perpetradores, a los que aceitan la maquinaria de compraventa de la muerte; que controlan determinados territorios y los cuerpos que los transitan. Los protagonistas del horror tienen nombres que sólo son posibles al habitar este escenario de mortandad: Epitafio, Estela, Mausoleo, Osaria, Ausencia, Sepulcro, Cementeria, Sepelio, Hipogeo: personajes-máquinas, sujetados a – no sujetos de – la cadena perpetua del mal. Los nombres inauguran una gramática funeraria en un escenario de excepción, según el concepto agambeniano, ya que aquí se construye la “nuda vita”, la vida deshumanizada, privada de su trascendencia.

Dividida en tres libros, como la *Comedia*; desarrollada en tre días, como la *Comedia*, la novela se eleva como un canto fúnebre en memoria de los cuerpos y de las vidas vejadas de los migrantes , un canto que es coro trágico construido por las citas, o alternas, o conjuntas, de 49 versos de la *Divina Comedia* con otros tantos testimonios de migrantes centroamericanos. Al final de la novela, el autor declara sus fuentes, tanto la *Comedia* como los informes de la Comisión de derechos humanos, Amnistía Internacional, el Albergue Hermanos en el Camino, Las Patronas, la Casa del Migrante. El mismo Monge relata en una entrevista: “Mi idea original era que el texto, que está separado en tres libros, fuese una especie de infierno, purgatorio y paraíso. Lo que pasa es que en esta realidad no hay un lugar para el paraíso. Y las citas, que yo quería que hubiese de toda la Divina Comedia, sono el 90% del Infierno y unas pocas del Purgatorio. No hay ni una del Paraíso”.

El texto de Monge merecería un análisis mucho más detallado, para dar cuenta del uso sapiente con que se construye este palinsesto de citas, donde el verso dantesco eterniza la pena de los humildes y de los olvidados, los redime de su condición de cosa, de mercancía, los entierra dignamente gracias a la liturgia celebrada por la altísima palabra de la poesía. Un verso, el dantesco, que al acompañar la palabra fracturada, incompleta, desgarrada de los testimonios, la completa y se completa, encarnándose y desencarnándola, para interrumpir los registros naturalizados de la violencia.

Lo que sí me importa decir, para concluir, es que las apropiaciones contemporáneas están radicalizando un Dante del desplazamiento y de los desplazados, de los mapas y de los mundos, de la soledad humana, de la solidaridad de la escritura. Un Dante que prefigura esa posibilidad incesante, en la literatura que a mí me interesa, de darle voz a los muertos, de enunciar su ausencia, para poder habitar con los ojos abiertos y la mente despierta la catástrofe.

